



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Ochrona przysługująca twórcom grafiki artystycznej u mistrzów dawnych

Author: Olivia Rybak-Karkosz

Citation style: Rybak-Karkosz Olivia. (2020). Ochrona przysługująca twórcom grafiki artystycznej u mistrzów dawnych. "Santander Art and Culture Law Review" (Nr 1 (2020), s. 83-96), doi 10.4467/2450050XSNR.20.005.12389



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

ARTYKUŁY

Olivia Rybak-Karkosz

olivia.rybak@us.edu.pl
orcid.org/0000-0001-5335-1216
Uniwersytet Śląski w Katowicach
Instytut Nauk Prawnych
ul. Bankowa 11b
40-007 Katowice

Ochrona przysługująca twórcom grafiki artystycznej u mistrzów dawnych

Artists' rights in printmaking
during the Old Masters period

Summary: The aim of this paper is to present a historic view on artists' rights in printmaking before the advent of modern copyright protections. Previously, privilege was the main form of legal protection. In this paper, matters such as the aim and procedure of protection are described as well as the subjects entitled to receive and release this protection and its extent. It concerns the main countries in Europe specializing in printmaking during the Old Masters' period of activity, which was between the 16th and 18th centuries. The last section of the article focuses on *The Engraving Copyright Act 1734*, an Act of the Parliament of Great Britain which is stated to be a prototype of modern copyright and its applicability to the historical context.

Keywords: privilege, printmaking, The Engraving Copyright Act 1734, history of copyright

Streszczenie: Artykuł porusza tematykę ochrony przysługującej artystom – twórcom grafiki artystycznej przed powstaniem prawa autorskiego. Opisana została forma protekcji, jaką był przywilej. Poruszono takie kwestie jak: historyczne ujęcie, cel ochrony, sposób jej uzyskania, podmioty uprawnione do występowania o ochronę, podmioty uprawnione do jej wydawania, zasięg ochrony, procedura przyznawania oraz kary grożące za naruszenie postanowień. Opracowanie dotyczy najważniejszych rynków graficznych krajów Euro-

py z okresu działalności mistrzów dawnych, tj. od XVI do XVIII w., czyli do czasu ukazania się pierwszego nowoczesnego aktu prawnego chroniącego autorów, jaką była Deklaracja Praw Geniusza wydana w czasie rewolucji francuskiej. Rozważania zamyka ustawa *The Engraving Copyright Act 1734*, uważana za łącznik pomiędzy ochroną wynikającą z przywilejów a współcześnie rozumianym prawem autorskim i jednocześnie stanowiąca jego pierwowzór. Prawo autorskie w rozumieniu dzisiejszym, obejmujące ochronę własności intelektualnej twórcy, powstało pod koniec XIX w. na skutek przyjęcia konwencji berneńskiej. Grafika jako dział sztuk plastycznych została nią również objęta.

Słowa kluczowe: przywilej, grafika artystyczna, *The Engraving Copyright Act 1734*, prawo autorskie – historia

Wstęp

W literaturze najściślej definiuje się grafikę jako jedną z podstawowych dziedzin sztuk plastycznych, polegającą na powielaniu odręcznego rysunku najczęściej na papierze lub tkaninie przy użyciu opracowanej wcześniej formy¹ – matrycy. Efektem tej pracy jest określona liczba egzemplarzy rękodzielniczo powielonych, nazywanych również grafikami albo rycinami (pewnym wyjątkiem jest monotypia, gdzie uzyskiwana jest tylko jedna odbitka). Nazwa techniki graficznej najczęściej pochodzi od materiału wykorzystanego do sporządzenia matrycy i jest jednocześnie nazwą odbitki. Klasyczne dzieło graficzne jest czarno-białe i posługuje się kontrastującą grą bieli i czerni oraz odcieni szarości. Kolorowe ryciny są możliwe do osiągnięcia we wszystkich technikach, ale najczęściej występują w litografii i sitodruku, a szczególną odmianą barwnej grafiki jest drzeworyt japoński (pozwalający uzyskać efekt końcowy przypominający akwarelę)². Współcześnie do grafiki zaliczane są wytwory plastyczne wykonane za pomocą komputerów.

Podstawowy podział grafiki warunkuje cel, jaki odbitka ma spełniać, oraz stopień zaangażowania artysty w dany proces. Wyróżnia się grafikę artystyczną oraz użytkową. Grafika artystyczna (nazywana także warsztatową lub nieza-

¹ I. Chilvers, H. Osborne, *Oksfordzki leksykon sztuki*, Arkady, Warszawa 2002, s. 290; K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota (red.), *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 137; J. Talbierska, *Grafika*, w: J. Wojnowski (red.), *Wielka encyklopedia PWN*, t. 10, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 373; F. Winzer, *Słownik sztuk pięknych*, Książnica, Katowice 2000, s. 86; K. Zwolińska, Z. Malicki, *Słownik terminów plastycznych*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974, s. 101; S. Ząbczyńska (red.), *Słownik sztuki*, Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2008, s. 179.

² K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota (red.), op. cit., s. 138.

leżną) jest efektem swobody twórczej artysty³. Odbitki komponowane są jako samoistne dzieła plastyczne, ale mogą również stanowić cykl ilustracji do dzieła literackiego. Artysta powinien być obecny przy całym procesie tworzenia. Przygotowuje rysunek, opracowuje na jego podstawie matrycę i zwykle sam ją odbija. Wyróżnia się nurt autorski (grafikę autorską) i interpretacyjny (grafikę reprodukcyjną). Pierwszy jest ceniony najwyżej. W nim artysta jest zarówno autorem kompozycji, jak i wytwórcą płyty. Grafika reprodukcyjna, choć mniej ceniona, jest również oryginalnym dziełem sztuki i nie ma nic wspólnego z mechanicznym kopiowaniem⁴. Różnica polega na opracowywaniu matrycy przez rytownika według kompozycji innego artysty.

Z kolei grafika użytkowa ma charakter utylitarny, spełnia określone zadanie praktyczne, związane z publikacją wydawnictw i reklamą, a jej cechy charakterystyczne to skrótowość i przejrzystość przekazu⁵. Termin został wprowadzony w końcu XIX w. i pozostaje w ścisłym związku z doskonaleniem technik drukarskich. Jest to grafika artystyczna będąca w służbie codzienności⁶. Obejmuje m.in. ilustrację, ekslibris, plakat, druki ulotne, banknoty i stemple, znaczki pocztowe⁷. Tutaj zaangażowanie artysty ogranicza się do sporządzenia projektu.

Przedstawione poniżej rozważania skupiają się na grafice warsztatowej, ponieważ grafika użytkowa nie jest wytwarzana, aby istnieć jako samoistny przedmiot obrotu i ekspozycji, a jeżeli stanowi obiekt kolekcjonerski, to z innych powodów, np. wartości historycznej czy numizmatycznej, a nie jako wyraz ekspresji artystycznej. Ten fakt jest w grafice użytkowej wtórny.

Opracowanie dotyczy najważniejszych rynków graficznych krajów Europy z okresu działalności mistrzów dawnych, od XVI do XVIII w., czyli do czasu ukazania się pierwszego nowoczesnego aktu prawnego chroniącego autorów, jaką była Deklaracja Praw Geniusza⁸ wydana w czasie rewolucji francuskiej. Jest to jednocześnie umowna data uważana za początek sztuki nowoczesnej. Do tego czasu chronione były dzieła, a nie ich twórcy, ochrona przybierała postać przywilejów, a ich głównym celem była ochrona materialnych korzyści właściciela ryciny i jego inwestycji w matrycę przed bezprawnym kopiowaniem i rozpowszechnianiem w postaci tańszych wersji⁹. Wspomniana ochrona nie wynikała automatycznie

³ A. Jurkiewicz, *Podręcznik metod grafiki artystycznej*, Arkady, Warszawa 1975, s. 11.

⁴ J. Talbierska, *Oryginał, replika i kopia w grafice XV-XVIII wieku*, w: J. Miziołek, M. Morka (red.), *Falsyfikaty dzieł sztuki w zbiorach polskich*, Argraf – Tomasz Dukielski, Warszawa 2001, s. 139.

⁵ B. Banaś (red.), *Poradnik polskiego kolekcjonera*, Kluszczyński, Kraków 2003, s. 166.

⁶ F. Winzer, op. cit., s. 87.

⁷ K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota (red.), op. cit., s. 138.

⁸ Décret de la Convention Nationale du dix-neuf juillet 1793 relatif aux droits de propriété des Auteurs d'écrits en tout genre, des Compositeurs de musique, des Peintres et des Dessinateurs.

⁹ A. Griffiths, *The Print Before Photography. An Introduction to European Printmaking 1550-1820*, The British Museum Press, London 2016, s. 99.

z prawa, konieczne było wystąpienie o nią i przejście odpowiedniej procedury, obejmującej m.in. uiszczenie ustalonej kwoty.

Przywilej

Przywilej wywodzi się z prawa rzymskiego i ma na celu ochronę pomysłu przed nadużywaniem go przez rywali oraz korzyści płynących z jego wykorzystania (w pewnym stopniu jego współczesnym odpowiednikiem jest patent). Przywileje nadawane były działaniom opierającym się na nowatorskich rozwiązaniach we wszystkich dziedzinach życia¹⁰. Idea ochrony i wyłączności prawa publikowania tekstu lub obrazu pojawiła się wraz z wynalezieniem prasy drukarskiej. Pierwszy przywilej, nadający wyłączne prawo drukowania z urządzenia tego typu, przyznał Senat wenecki Janowi ze Spiry w 1469 r. i dopiero jego śmierć pozwoliła na wykorzystanie prasy przez innych drukarzy¹¹. Przywilej bardzo długo związany był wyłącznie z przemysłem księgarskim, a grafika w swych początkach nierozdzielnie towarzyszyła tekstowi. Ryciny umieszczane w książkach chronione były przywilejem nadanym konkretnej publikacji i dopiero indywidualizacja grafiki jako nowej formy wyrazu artystycznego wymusiła zmiany w procesie ochrony tego rodzaju dzieł. Konieczne było przeciwdziałanie rosnącemu rynkowi nielegalnych kopii i falsyfikatów. W związku z tym niemal w każdym kraju Europy rozwinęty został system przywilejów¹². Pierwszy z nich przyznany został dla ryciny, jako kompozycji obrazu, w Antwerpii w 1526 r.¹³ We Francji pierwszy przywilej dla serii rycin nadany został w 1556 r. przez Henryka II, a dla pojedynczej grafiki – w 1559 r.¹⁴

Klasyczny przywilej przyznawał ochronę konkretnej grafice (lub jej projektowi) przed bezprawnym kopiowaniem, a równocześnie zakazywał importu kopii wykonanych poza granicami kraju¹⁵. Informację o przyznanym przywileju umieszczano na matrycy, ale jako że nie było to obligatoryjne, wielu artystów z tego rezygnowało. Często zamiast tego na chronionych rycinach, w ramach podziękowań za przyznanie ochrony, umieszczana była dedykacja dla władców¹⁶.

O przywilej wystąpić mogła każda osoba zaangażowana finansowo w produkcję dzieła, zarówno wydawca, jak i rytownik, autor projektu kompozycji czy właściciel reproduktora pierwotnego. To mogło powodować, że ta sama ry-

¹⁰ Ibidem.

¹¹ S. Lambert, *The image multiplied: five centuries of printed reproductions of paintings and drawings*, Abaris Books, New York 1987, s. 159.

¹² A. Griffiths, op. cit., s. 95.

¹³ Ibidem, s. 100.

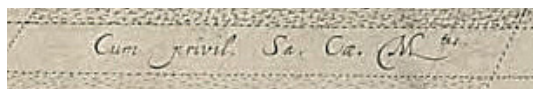
¹⁴ D. Landau, P. Parshall, *The Renaissance Print. 1470-1550*, Yale University Press, New Haven-London 1994, s. 308.

¹⁵ A. Griffiths, op. cit., s. 100.

¹⁶ A. Hyatt Mayor, *Prints and People. A social history of printed pictures*, Metropolitan Museum of Art, New York 1972, s. 126.

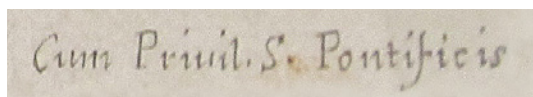
cina chroniona była dwoma różnymi przywilejami – autora kompozycji i rytownika (taka praktyka była bardzo popularna w Niderlandach)¹⁷. Benedetto Bordonowi w 1504 r. przyznany został przez Senat Wenecji dziesięcioletni przywilej na rycinę *Triumf Cezara*. Stwierdzano w nim, że dzieło jest efektem współpracy projektanta Bordona i drzeworytnika Jakuba ze Strasburga. Wystąpienie o ochronę przez Bordona, a nie Jakuba, potwierdza bezpośredni udział projektanta, również od strony finansowej¹⁸.

Ochronę wydawać mógł król lub inny władca (cesarz – il. 1), papież (jak np. na akwaforcie Carlo Cesio *Miłość Anchizesa i Wenus* – il. 2), parlament, uniwersytet, mer oraz arcybiskup¹⁹.



II. 1. *Cum privilegio Sacrae Caesareae Majestatis* – oznaczenie przywileju cesarskiego, fragment: Jacob Matham, Francesco Salviati, *Wesele w Kanie*, 1601

Źródło: <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/48525> [dostęp: 3.01.2020]



II. 2. *Cum Privilegio Summi Pontificis* – oznaczenie przywileju papieskiego, fragment: Carlo Cesio, *Miłość Anchizesa i Wenus*, 1657

Źródło: Muzeum Narodowe we Wrocławiu

Przywileje obejmowały jurysdykcję organu, który go wydał. Przykładowo, w Wielkiej Brytanii *The British Act* nie obejmował zasięgiem Irlandii i do 1801 r. londyńskie grafiki mogły być legalnie kopiowane w Dublinie. Przywilej krajowy chronił jedynie przed ich importem na rodzimy rynek rytownika, przewidując ich konfiskatę za złamanie jego postanowień²⁰. Dlatego w celu zwiększenia ochrony artyści mogli występować o przywilej w każdym kraju z osobna. Wynikała z tego mnogość przywilejów dla jednej ryciny. Tereny dzisiejszych Włoch w owym czasie były rozbite na feudalne państwa, co wymuszało występowanie o ochronę w każdym z nich z osobna. Agostino Carracci tworząc miedzioryt *Męczeństwo św. Justyny*, wystąpił o przywilej zarówno papieski, jak i Senatu weneckiego, czemu dał wyraz

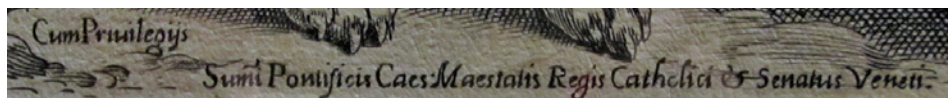
¹⁷ A. Griffiths, op. cit., s. 100.

¹⁸ D. Landau, P. Parshall, op. cit., s. 150.

¹⁹ Inskrypcje informujące o ochronie ryciny przywilejem jednoznacznie wskazywały kraj pochodzenia. Jedynie kilka praw wydanych w XVIII w. w Neapolu mogło powodować pewne niejasności, ryciny bowiem opatrywane były tym samym tekstem umieszczanym na francuskich grafikach – *Cum Privilegio Regis*.

²⁰ A. Griffiths, op. cit., s. 119.

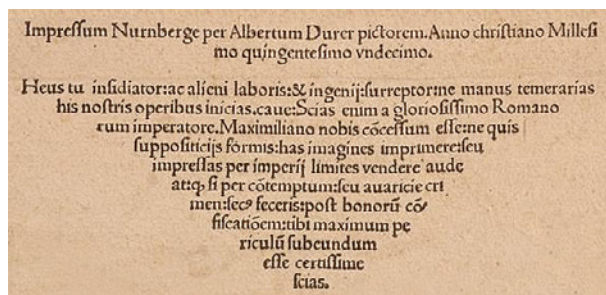
w inskrypcji na matrycy (il. 3). Z kolei Ariosto uzyskał dla kompozycji *Orland Szalony* przywilej papieski papieża Leona X, królewski – króla Francji oraz przywilej Republiki Wenecji²¹.



II. 3. Przykład mnogości przywilejów – papieski i senacki, fragment: Agostino Carracci, *Męczeństwo św. Justyny*, 1582

Źródło: Muzeum Narodowe we Wrocławiu

Artyści z terytoriów podległych Cesarstwu Rzymskiemu, na których nie było możliwości uzyskania przywilejów lokalnych, mogli występować o ochronę cesarską – CPSCM (*Cum Privilegio Sacrae Caesaris Maiestatis*). Pierwszym jego beneficjentem była seria „Żywot Marii” Albrechta Dürera²² (il. 4). Niemiec umieścił na dziele dodatkowo ostrzeżenie: „dla każdego kto za nic ma pracę artysty i jego talent. Z ustanowienia Cesarza Maksymiliana zabronione jest kopiowanie ryciny i jej sprzedawanie na terenie Cesarstwa. Za naruszenie zakazu grozi konfiskata dóbr”.



II. 4. Przywilej przyznany Albrechtowi Dürerowi na rycinie *Adoracja* z serii „Żywot Marii”, 1521

Źródło: http://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRepresentation?id=representation_d_1511b [dostęp: 3.01.2020]

Artystą korzystającym z kilku przywilejów dla jednej ryciny był także Rubens, który starał się o przyznanie ochrony na terenie Flandrii, Francji oraz Niderlandów. W pierwszych dwóch krajach udało mu się to bez problemu. W 1619 r. uzyskał na 10 lat przywilej króla francuskiego i brabanckiego na wyłączną produkcję i rozpo-

²¹ L. Pon, *Raphael, Dürer and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*, Yale University Press, New Haven–London 2004, s. 44.

²² K. Krużel, *Wśród starych rycin. Wybrane zagadnienia opracowania formalnego dawnej grafiki*, Wydawnictwo Naukowe DWN, Kraków 1999, s. 36-37.

wszechnia rycin ze szkoły graficznej, rok później – przywilej Stanów Generalnych, a 10 lat później – przywilej królewski obowiązujący w Hiszpanii. Zdarzały się przypadki posiadania przez tą samą rycinę równocześnie trzech przywilejów o tytule *Cum privilegis Regis Christianissimi, Principu Belgarum et Ordinum Bataviae*, jednak taką ochronę przyznawano jedynie najlepszym odbitkom wykonanym we współpracy Rubensa z rytownikiem²³. Najtrudniej artyście z Antwerpii było uzyskać przywilej w sąsiednich Niderlandach. Do pomocy musiał zatrudnić prawnika Pietera van Veena oraz brytyjskiego ambasadora rezydującego w Hadze, Sir Dudleya Carletona. Rubens zdawał sobie sprawę, że kraj protestancki może być nieprzychylny dla dzieł o tematyce religijnej i politycznej, ale we wniosku podkreślał, że chodzi mu nie o ochronę wolności słowa, lecz twórczości artysty i jego ciężkiej pracy²⁴.

Przywilej był związany z matrycą i odbitymi z niej rycinami, dlatego w razie sprzedaży przenoszony był na nowego nabywcę bez potrzeby ponownego ubiegania się o ochronę. Obejmować mógł stare matryce (Jacques Fagnani otrzymał w 1712 r. ochronę na pośmiertne odbitki z matrycy opracowanej prawie 100 lat wcześniej²⁵), ale także ryciny już opublikowane i obecne na rynku od jakiegoś czasu, ale kopiowane przez konkurencję w ogromnych ilościach, co zmuszało twórców do poszukiwania oficjalnej ochrony²⁶. Hans Liefrinck wystąpił do Karola V o przywilej chroniący pracę *Oblężenie Heinsberga*, tłumacząc, że rycina była bardzo często przedmiotem plagiatu, co narażało artystę na poważne straty finansowe²⁷. Przywilej, przyznany mu na dwa lata, przewidywał niezwykle wysoką grzywnę, co może świadczyć, że jego funkcją miało być przede wszystkim odstraszenie potencjalnych plagiatorów²⁸. Przywilej mógł także zostać przyznany na przyszłość, dla nieistniejącej jeszcze twórczości. Otrzymali go Francesco Villamena, Abraham Bosse oraz Tycjan (ten ostatni był zarazem pierwszym artystą, który uzyskał pełne prawa autorskie rozumiane w dzisiejszym znaczeniu). W praktyce nadawanie ochrony dla jeszcze nieistniejących dzieł doprowadziło do pewnych nadużyć. W początku XVI w. niemal wszystkie książki i ryciny publikowane w Wenecji chronione były przywilejami. Na matrycach stosowane były różne inskrypcje wskazujące na tę ochronę (il. 5 i 6). Wydawcy występowali o ochronę, nawet jeżeli nie zamierzali publikować prac. Sprawa była tak poważna, że Senat w 1517 r. anulował wszyst-

²³ J. Talbierska, *Nowożytna grafika europejska XV-XVIII wieku. Funkcje, ośrodki, oddziaływanie*, w: K. Moisan-Jabłońska, K. Ponińska (red.), *Inspiracje grafiką europejską w sztuce polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2010, s. 20-21.

²⁴ L.C. Hult, *The print in the Western World*, University of Wisconsin Press, Wisconsin 1996, s. 383.

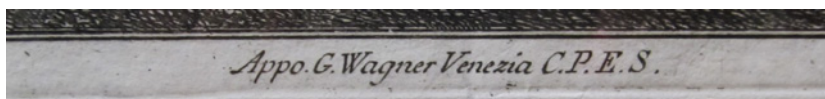
²⁵ A. Griffiths, op. cit., s. 101.

²⁶ P. Fuhring, *The Print Privilege in Eighteenth-Century France-II*, „Print Quarterly” 1986, vol. 3, nr 1, s. 19.

²⁷ Liefrinck narzekał, że przeciętni nabywcy nie potrafią odróżnić oryginału od falsyfikatu, więc kupując tanie kopie (kopiści nie musieli płacić artystom za projekt, więc ich prace miały dużo niższe ceny).

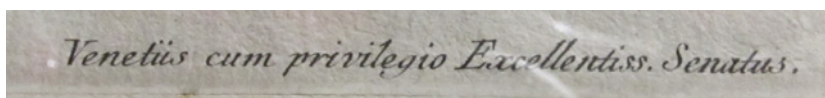
²⁸ D. Landau, P. Parshall, op. cit., s. 220.

kie dotychczasowe przywileje, jednocześnie zarządzając, że kolejne przyznawane będą tylko nowym książkom i rycinom i tylko wówczas, gdy za nadaniem ochrony zgłoszą 2/3 senatorów z wymaganego kworum. Dodatkowo postanowiono, że przywilej wygaśnie w stosunku do grafik niewydrukowanych w ciągu roku od jego przyznania²⁹.



- II. 5. C.P.E.S. – *Cum Privilegio Excellentissimi Senatus* – oznaczenie przywileju Senatu Wenecji, fragment: Giuliano Marco Giampicoli, *Pejzaż włoski ze żniwami*, po 1739

Źródło: Muzeum Narodowe we Wrocławiu



- II. 6. Inny wariant tego przywileju, fragment: Marco Pitteri, *Św. Mateusz*, 1742

Źródło: Muzeum Narodowe we Wrocławiu

Przywileje przyznawały oprócz ochrony prawnej również pozwolenie na druk, stanowiący oficjalną aprobatę władz (co dodawało pracy prestiżu), oraz ochronę standardów wypracowanych przez artystę. Prawo takie nadane zostało Charlesowi Le Brunowi w 1656 r., aby jego reputacja nie została nadszarpnięta przez kopie kiepskiej jakości³⁰.

Przywilej określał okres, liczony w latach, na jaki został przyznany. Jego długość się różniła i czasem zależała od wysokości uiszczanej przez wnioskodawcę opłaty. Najczęściej było to 5 albo 10 lat, chociaż w Norymberdze było to tylko 6 miesięcy, a w Wenecji, podobnie jak we Francji, niektóre przywileje przyznawane były na 15 lat³¹. Możliwe było wystąpienie o przedłużenie ochrony, wiązało się to jednak z dodatkowymi opłatami. Duże wydawnictwa działające wielopokoleniowo mogły sobie pozwolić na wielokrotne, obejmujące dekady, zabezpieczanie swoich praw. Poza tym ważność przywileju była zależna od sprawowania władzy przez organ, który go wydał, i w przypadku śmierci bądź zmiany w strukturach władz konieczne było powtórne wystąpienie o nadanie ochrony, a jej przyznanie pozostawało w gestii nowego organu bądź władcy i nie zawsze kończyło się na korzyść wnioskodawcy³².

²⁹ Ibidem, s. 301.

³⁰ A. Griffiths, op. cit., s. 251.

³¹ Ibidem, s. 100-101.

³² E. Armstrong, *Before copyright: the French book-privilege system 1498-1526*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, s. 26-27.

W treści przywileju umieszczano również karę przewidzianą za naruszenia jego postanowień. Najczęściej była to konfiskata matryc i wykonanych z nich odbitek połączona z grzywną wpłacaną na rzecz właściciela przywileju, państwa, a czasem także na cele dobroczynne³³. Grzywna mogła być również dzielona, jak miało to miejsce w przypadku przywileju nadanego De Paoli przez papieża Klementa VIII, gdzie uznany za winnego obowiązany był do zapłaty 500 dukatów, z czego trzecia część przekazywana była Kościołowi, kolejna – artyście, a ostatnia – sędziemu rozpatrującemu sprawę³⁴. Przywilej papieski jako karę przewidywał dodatkowo ekskomunikę³⁵.

Sama procedura przyznawania przywilejów różniła się w poszczególnych krajach. We Francji stworzono najbardziej skrupulatny proces kontroli. Tam też pojawiło się najwięcej odmian i rodzajów tego typu ochrony. Możliwe więc było występowanie np. o przywileje lokalne, obejmujące miasta³⁶. Oprócz tego artyści starali się zabezpieczyć przed konkurencją inne swoje prawa. Ugo da Carpi przypisując sobie (nie do końca właściwie) wynalezienie techniki *chiaroscuro*, wystąpił do senatu weneckiego o przyznanie mu wyłącznego prawa na wydawanie rycin, kiedy w 1516 r. w Wenecji zaczęły pojawiać się prace niemieckich artystów, eksperymentujących z tą techniką. Dwa lata później podobny przywilej, ale obejmujący terytorium Rzymu, przyznał mu papież Leon. Z kolei Rembrandt, podobnie jak Rubens, uzyskał przywilej wyłącznego reprodukowania w grafice własnych dzieł malarskich³⁷.

Aby otrzymać ochronę, wnioskodawcy czasem zobowiązani byli do spełnienia określonych warunków, np. Tycjan miał przekazywać Radzie Dziesięciu po dwie odbitki z każdej nowej ryciny, co miało na celu uniknięcie nadawania fałszywej atrybucji tej kompozycji przez innych twórców³⁸. Władza nadużywała tego wymogu dla swojej korzyści, tworząc z deponowanych egzemplarzy własną kolekcję dzieł. Prym w tym działaniu wiodły instytucje francuskie, które nie wahały się zwiększać wymaganej liczby przekazywanych przez artystów rycin, które następnie przekazywały muzeom, a nawet sprzedawały i wymieniały na inne³⁹.

Naruszeniem przywileju była publikacja ryciny sygnowanej tylko nazwiskiem znanego malarza, pozbawionej sygnatury rytownika czy wydawcy⁴⁰. Takiej prak-

³³ Ibidem, s. 100.

³⁴ E. Leuschner, *The Papal Printing Privilege*, „Print Quarterly” 1998, vol. 15, nr 4, s. 366.

³⁵ D. Landau, P. Parshall, op. cit., s. 150.

³⁶ Ibidem, s. 106.

³⁷ M. Bóbr, *Mistrzowie grafiki europejskiej od XV do XVIII wieku*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 2000, s. 169.

³⁸ A. Griffiths, op. cit., s. 103.

³⁹ S. Lambert, op. cit. s. 159.

⁴⁰ K. Krużel, *Kopie dwóch rycin Schelta Adamsa Bolswerta w zbiorach Biblioteki PAN w Krakowie*, „Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie”, R. 35, 1990, s. 223.

tyki dopuszczał się wydawca Nicolaes Lauwers, działający w XVII w. w Antwerpii. Jego działania zaowocowały pozwem sądowym konkurenta, Jeana Baptiste Barbé. Mimo rozgłosu sprawy i udziału w niej artystów (m.in. Rubensa) brak poważniejszych reperkusji, nadanie Lauwersowi kilka lat później zaszczytów i chronienie wzajemnych interesów malarzy, rytowników i wydawców dowodzą, że przywileje chroniły przede wszystkim przed naruszeniami ze strony obcych twórców, pochodzących spoza rodzimego rynku⁴¹.

W celu obejścia ochrony prawnej wynikającej z przywileju niektórzy francuscy wydawcy posługiwali się fałszywymi adresami. J.B. Crépy publikując w 1779 r. serię rycin stanowiących kopię chronionej edycji wydanej rok wcześniej, umieścił na niej adres nieistniejącego londyńskiego wydawcy. Sprawa jednak wyszła na jaw, gdy poszkodowani dotarli do rytownika zatrudnionego u Crépy'ego⁴².

W praktyce ochrona wynikająca z przywileju była trudna do wyegzekwowania, a same postępowania sądowe trwały bardzo długo. We Francji poszkodowany sam musiał zidentyfikować sprawcę, w Anglii – znaleźć dowody i świadków⁴³. Dlatego artyści próbowali sobie radzić na własną rękę. Dürer kończąc serię „Żywot Marii”, umieścił przestrożę dla ewentualnych kopistów. Pisał: „Strzeżcie się, zazdrośni złodzieje pracy i pomysłu innych, i trzymajcie swoje bezmyślne ręce z daleka od naszych prac”⁴⁴. Oprócz tego, chcąc bronić się przed fałszowaniem jego prac oraz ich niekontrolowanym powielaniem, sam zorganizował oficynę drukarską⁴⁵. Wszystkie te zabiegi okazały się niestety nieskuteczne – w chwili jego śmierci na rynku znajdowało się więcej kopii jego twórczości niż oryginalnych prac⁴⁶. Co więcej, ochrona przyznawana była osobom zaangażowanym finansowo w powstanie dzieła, którzy przecież nie zawsze (a raczej – rzadko) byli jednocześnie jego twórcami. Pierwszym artystą, którego działalność przyczyniła się do zwrócenia uwagi na konieczność ochrony praw autora projektu kompozycji, był Rafael. W jego oficynie pracowało wielu grafików, których prawa były jednak znacznie ograniczone. Aby wykazać ich autorstwo, wprowadzono praktykę umieszczania na rycinie sygnatur i rytownika, i autora kompozycji, która utrzymała się w Italii, a później w pozostałych krajach europejskich⁴⁷.

W jeszcze gorszej sytuacji byli autorzy pierwowzorów w grafice reprodukcyjnej. Malarze, rzeźbiarze czy architekci nie mieli zapewnionej żadnej ochrony prawnej jako autorzy reproduktowanej pracy. Prawa do ochrony, wynikające z dzieła,

⁴¹ Ibidem.

⁴² A. Griffiths, op. cit., s. 93.

⁴³ Ibidem, s. 101.

⁴⁴ L. Pon, op. cit., s. 39.

⁴⁵ R. Oramus, *Peintre-graveur, malarz uprawiający grafikę. Współzależność technologii i formy*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis” 2010, Folia 83, s. 7.

⁴⁶ T. Maczuga, *O fałszerstwach na rynku grafiki*, „Gazeta Antykwareczna” 1996, nr 8-9, s. 19.

⁴⁷ K. Kružel, *Wśród starych rycin*, s. 21.

przysługiwały jego właścicielowi, bez którego pozwolenia nie można było go przenosić na język grafiki⁴⁸. Zwyczajowo jednak artyści mieli zapewnioną możliwość wypowiedzi w tej kwestii, choć nie wiązało się to z żadnymi korzyściami finansowymi. We Francji w pewnym stopniu zmienił to dekret królewski wydany w 1714 r., zakazujący reprodukowania w grafice dzieł żyjących i zmarłych członków Akademii Królewskiej bez pozwolenia ich samych, a w imieniu zmarłych artystów zgody udzielała Akademia. Chodziło tu jednak bardziej o ochronę pewnych standardów sztuki francuskiej, na straży których stała Akademia, niż o protekcję praw artystów i ich projektów⁴⁹.

Nie wiadomo do końca, ile przywilejów zostało przyznanych, ponieważ żadna administracja nie gromadziła tego typu danych. Z pewnych szacunków francuskich udało się ustalić, że liczba nie przekraczała dwunastu rocznie. Powodem były wysokie koszty i długość postępowania (we Francji na przywilej trzeba było czekać od czterech do nawet ośmiu miesięcy)⁵⁰. Dlatego o ochronę występowali artyści o dużej sławie, których dzieła miały szanse na sukces finansowy.

The Engraving Copyright Act 1734

W Wielkiej Brytanii w XVIII w. sytuacja rytowników była dużo gorsza niż grafików w pozostałych krajach Europy. Odpowiednikami przywilejów były patenty, nie obejmowały one jednak ochroną rytowników i wydawców. Nieuczciwe praktyki handlarzy rycinami, pobierających od artystów bardzo wysokie (dwu- lub trzykrotnie wyższe od wydawców książek) prowizje, przy jednoczesnym zleceniu przez nich kopiowania prac bez zgody artystów, skutkowały dużymi stratami grafików. Co więcej, powszechne były fałszerstwa i plagiaty prac. Nie mogąc szukać ochrony w postaci przywilejów, artyści zdecydowali się wystąpić w 1734 r. do parlamentu brytyjskiego z wnioskiem o przyznanie im ochrony w innej formie. Wśród wnioskodawców znajdowali się: Joseph Goupy, George Lambert, John Pine, Gerard Vender Gycht, Isaac Ware i William Hogarth. Przygotowali pamflet pt. *The Case of Designers, Engravers and Etchers & etc.*, w którym opisali problemy rynku graficznego (pisali m.in., że w przypadku, gdy artysta domagał się zysku ze sprzedaży jego prac, najczęściej oddawano mu niesprzedane ryciny⁵¹). W przypadku Hogartha, który sam publikował swoje prace, istotniejszy od zachowań handlarzy i wydawców był problem fałszerzy i kopistów. Jego *Kariera nierządnicy* pojawiła się na rynku w nielegalnych kopiach, mimo że artysta starał się przed tym ustrzec, oferując zapisy na sprzedaż jeszcze przed ukończeniem cyklu. W związku z tym, kiedy w 1733 r. pracował nad *Karięą marnotrawcy* (nazywaną również *Karięą rozpustnika*), również ogło-

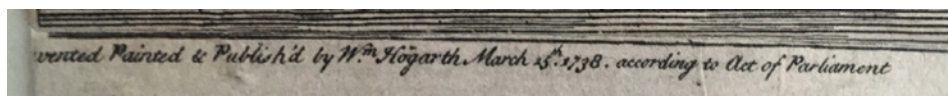
⁴⁸ S. Lambert, op. cit. s. 159.

⁴⁹ A. Griffiths, op. cit., s. 250.

⁵⁰ P. Fuhring, op. cit., s. 19.

⁵¹ F.L. Wilder, *How to Identify Old Prints*, G. Bell and Sons Ltd, London 1969, s. 87.

sił subskrypcje⁵². Jednak publikacja cyklu została opóźniona do czasu rozpatrzenia przez parlament wyżej wymienionego wniosku. Wydana 24 czerwca 1735⁵³ r. ustawa, zwana *The Engraving Copyright Act 1734* albo *Engravers' Copyright Act* (a popularnie *Hogarth's Act*), przywidywała pełną swobodę pracy twórczej miedziorytników, niewymagającą nadzoru patrona lub wydawcy i znoszącą cenzurę dzieł w zamian za przyznaną ochronę. Oznaczało to pełną wolność słowa wyrażaną na miedziorytach⁵⁴. Ochrona przyznawana była na 14 lat, co odpowiadało angielskiemu prawu patentowemu. Za jej naruszenie ustawa przywidywała grzywnę w wysokości pięciu szylingów za każdą odbitkę⁵⁵. Wzorem dla ustawy był „Statut Królowej Anny”, chroniący prawa autorskie twórców książek⁵⁶. *Engravers' Copyright Act* była pierwszym dokumentem chroniącym miedziorytników przed plagiatem⁵⁷. Od czasu jej wejścia w życie ochrona przyznawana była automatycznie – nie były wymagane żadne opłaty i obowiązywała od daty publikacji umieszczonej na rycinie. Grafiki drukowane w Wielkiej Brytanii nosiły oznaczenie *Published as the Act directs* albo *Published according to Act of Parliament* umieszczane na dolnym marginesie, a obok znajdowało się nazwisko wydawcy i adres wydawniczy (il. 7). Ich brak oznaczać może, że albo zostały odcięte, albo mamy do czynienia z odbitką późniejszą⁵⁸.



II. 7. Oznaczenie miedziorytu z zastrzeżeniem ochrony wynikającej z ustawy, fragment: William Hogarth, *Wieczór*, 1738

Źródło: Muzeum Victorii i Alberta w Londynie

Ustawa została znowelizowana w 1766 r. (jako *The Engraving Copyright Act 1766*) i 1777 r. (pod nazwą *The Prints Copyright Act 1777*) z inicjatywy wdowy po Hogarcie. Rozszerzała ochronę najpierw na wszystkie rodzaje miedziorytów, niezależnie od tego, czy rytownik był autorem kompozycji, a później także na inne techniki graficzne. Okres ochronny został wydłużony na 28 lat. Nowelizacja ponadto zakazywała wprowadzania jakichkolwiek zmian kompozycji.

⁵² L.C. Hult, op. cit., s. 382.

⁵³ Co ciekawe, analogiczna ustawa zapewniająca ochronę autorom oryginalnych rysunków, obrazów i fotografii została wydana dopiero w 1862 r., a więc aż 130 lat później niż ustawa Hogartha (zob. R. Deazley, *Privilege and Property: Essays on the History of Copyright*, Open Book Publishers, Cambridge 2010, s. 5).

⁵⁴ L.C. Hult, op. cit., s. 384.

⁵⁵ S. Lambert, op. cit., s. 160.

⁵⁶ L. Górnicki, *Rozwój idei praw autorskich: od starożytności do II wojny światowej*, Prawnicza i Ekonomiczna Biblioteka Cyfrowa, Wrocław 2013, s. 122.

⁵⁷ M. Bóbr, op. cit., s. 244.

⁵⁸ F.L. Wilder, op. cit., s. 23.

Zakończenie

Przemysł graficzny w Europie w okresie od XVI do XVIII w. chroniony był przez przywileje przed bezprawnym kopiowaniem dzieł, a równocześnie zakazywał importu kopii wykonanych poza granicami kraju. Standardowy proces rozpoczynała petycja z uzasadnieniem kierowana do odpowiedniej władzy. Najczęściej podawanymi powodami były duże nakłady finansowe i skomplikowany projekt kompozycji. Wniosek był następnie rozpatrywany i wydawano decyzję⁵⁹.

Swoistym łącznikiem między tym rodzajem ochrony a współczesnym prawem autorskim była wydana w Wielkiej Brytanii ustawa *Engravers' Copyright Act*, dotycząca artysty i jego praw, a nie samego dzieła. Zapoczątkowała w tym zakresie rozwój procesu ustawodawczego w innych państwach europejskich. Wśród polskich artystów jednym z pierwszych, który zabiegał o prawa autorskie, był Aleksander Orłowski, tworzący w Petersburgu i walczący z pojawiającymi się falsyfikatami jego litografii. Jako oznaczenie swoich prac Orłowski stosował suchą pieczęć ze swoim herbem – bezgłowym orłem z gwiazdą zamiast głowy. Artysta wystąpił więc do mera Petersburga o oficjalną zgodę na zastrzeżenie tego znaku. Ochronę praw autorskich uzyskał w 1827 r. Od połowy XIX w. rozpoczęło się kształtowanie międzynarodowej ochrony praw autorskich. Natomiast pierwsze kroki w celu ochrony własności intelektualnej poczyniło ustawodawstwo Wielkiej Rewolucji, wydając wspomnianą Deklarację Praw Geniusza.

Bibliografia

- Armstrong E., *Before copyright: the French book-privilege system 1498-1526*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.
- Banaś B. (red.), *Poradnik polskiego kolekcjonera*, Kluszczyński, Kraków 2003.
- Bóbr M., *Mistrzowie grafiki europejskiej od XV do XVIII wieku*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 2000.
- Chilvers I., Osborne H., *Oksfordzki leksykon sztuki*, Arkady, Warszawa 2002.
- Deazley R., *Privilege and Property: Essays on the History of Copyright*, Open Book Publishers, Cambridge 2010.
- Décret de la Convention Nationale du dix-neuf juillet 1793 relatif aux droits de propriété des Auteurs d'écrits en tout genre, des Compositeurs de musique, des Peintres et des Dessinateurs.
- Fuhring P., *The Print Privilege in Eighteenth-Century France-II*, „Print Quarterly” 1986, vol. 3, nr 1.
- Górnicki L., *Rozwój idei praw autorskich: od starożytności do II wojny światowej*, Prawnicza i Ekonomiczna Biblioteka Cyfrowa, Wrocław 2013.
- Griffiths A., *The Print Before Photography. An Introduction to European Printmaking 1550-1820*, The British Museum Press, London 2016.

⁵⁹ A. Griffiths, op. cit., s. 103.

- Hult L.C., *The print in the Western World*, University of Wisconsin Press, Wisconsin 1996.
- Hyatt Mayor A., *Prints and People. A social history of printed pictures*, Metropolitan Museum of Art, New York 1972.
- Jurkiewicz A., *Podręcznik metod grafiki artystycznej*, Arkady, Warszawa 1975.
- Krużel K., *Kopie dwóch rycin Schelta Adamsa Bolswerta w zbiorach Biblioteki PAN w Krakowie*, „Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie”, R. 35, 1990.
- Krużel K., *Wśród starych rycin. Wybrane zagadnienia opracowania formalnego dawnej grafiki*, Wydawnictwo Naukowe DWN, Kraków 1999, s. 36-37.
- Kubalska-Sulkiewicz K., Bielska-Łach M., Manteuffel-Szarota A. (red.), *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Lambert S., *The image multiplied: five centuries of printed reproductions of paintings and drawings*, Abaris Books, New York 1987.
- Landau D., Marshall P., *The Renaissance Print. 1470-1550*, Yale University Press, New Haven – London 1994.
- Leuschner E., *The Papal Printing Privilege*, „Print Quarterly” 1998, vol. 15, nr 4.
- Maczuga T., *O fałszerstwach na rynku grafiki*, „Gazeta Antykwaryczna” 1996, nr 8-9.
- Oramus R., *Peintre-graveur, malarz uprawiający grafikę. Współzależność technologii i formy*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis” 2010, Folia 83.
- Pon L., *Raphael, Dürer and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*, Yale University Press, New Haven–London, 2004.
- Talbierska J., *Grafika*, w: J. Wojnowski (red.), *Wielka encyklopedia PWN*, t. 10, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- Talbierska J., *Nowożytna grafika europejska XV-XVIII wieku. Funkcje, ośrodki, oddziaływanie*, w: K. Moisan-Jabłońska, K. Ponińska (red.), *Inspiracje grafiką europejską w sztuce polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2010.
- Talbierska J., *Oryginał, replika i kopia w grafice XV-XVIII wieku*, w: J. Miziołek, M. Morka (red.), *Falsyfikaty dzieł sztuki w zbiorach polskich*, Argraf – Tomasz Dukielski, Warszawa 2001.
- Wilder F.L., *How to Identify Old Prints*, G. Bell and Sons Ltd, London 1969.
- Winzer F., *Słownik sztuk pięknych*, Książnica, Katowice 2000.
- Ząbczyńska S. (red.), *Słownik sztuki*, Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2008.
- Zwolińska K., Malicki Z., *Słownik terminów plastycznych*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974.